CONTRIBUTO A FRANCESCO DA MILANO

L'attribuzione degli affreschi di Castello Roganzuolo a Pomponio Amalteo, proposta per la prima volta dal Crico (1), è ripresa dal Venturi nello sbrigativo passo della *Storia* in cui liquida il pittore friulano come « il piú fecondo tra i seguaci del Pordenone ma anche uno dei piú superficiali » (2): definizione evidentemente suggerita dalle riprese piú o meno letterali di spunti e temi pordenoniani riscontrabili nell'intero arco dell'attività di Pomponio ma alquanto limitativa e inadeguata all'effettiva personalità dell'allievo.

Certo, se è facilmente spiegabile come l'identità di temi quali la *Visione di Costantino*, svolta anche da Pomponio nella chiesa della Santa Croce a Casarsa, e lo sviluppo della decorazione con episodi evangelici nella volta, storie di S. Pietro nei riquadri parietali e busti di sante nel sottarco abbia potuto trarre in inganno lo studioso un po' frettoloso sui fatti d'arte locale, qualche perplessità desta il persistere dell'equivoco in piú recenti profili dell'artista (3).

Negli affreschi di Castello Roganzuolo, accanto a marginali desunzioni dalla *Trasfigurazione* del Pordenone, ora a Brera, evidenti nell'analogo episodio della volta *(fig. 1)*, si colgono motivi di marca lombarda nell'impostazione dei gruppi e nella proporzione delle figure che portano ad escludere l'intervento dell'Amalteo, la cui fisionomia culturale cresce, agli inizi, esclusivamente nel solco pordenoniano.

Il nome di Francesco da Milano è il solo, a mio avviso, che si possa proporre come plausibile alternativa; l'ipotesi, verificabile sulla base di indicativi raffronti con la *Trasfigurazione* eseguita da Francesco per la chiesa di S. Andrea di Bigonzo a Serravalle, datata 1525, o le piú tarde opere per le parrocchiali di Arfanta, Valle di Cadore, Anzano, ecc. (4), non può in ogni caso riflettere che uno stadio avanzato nell'iter dell'artista dove trovano sviluppo motivi e spunti già noti nella Scuola dei Battuti a Conegliano.

1. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale. Francesco da Milano, « Trasfigurazione ».
(Foto Ciol)

Quivi il Fiocco, fatta eccezione per le *Nozze di Cana* e la *Moltiplicazione dei pani*, che assegna alla maniera di Jacopo da Montagnana, individua l'intervento di Andrea Previtali negli affreschi sulla parete fronteggiante l'ingresso, a partire dalle arcatelle della prima trifora; per lo stile corrente e svelto, d'un lombardismo ancora « piú fondamentale, vario e lato che nel Previtali », a Francesco da Milano riferisce invece le storie illustrate sull'opposta parete (5).

La distinzione di mani tra Francesco da Milano e il Previtali mantenuta dal Berenson — che tuttavia opponendosi all'eccessiva articolazione del Fiocco esclude il nome di Jacopo da Montagnana dagli affreschi (6) — è respinta dal Meyer zur Capellen, autore d'una recente monografia sul Previtali in cui propone per l'intero ciclo l'attribuzione a Francesco (7).

La mancanza di omogeneità nello stile, comune agli affreschi di Castello Roganzuolo, può trovare una plausibile spiegazione qualora si tenga presente che i vari episodi risultano piú o meno letteralmente trasposti da modelli grafici: mentre gli sfondi nella *Fuga in Egitto* e nella *Moltiplicazione dei pani* sono ripresi dal Campagnola, l'*Ultima Cena*, la *Discesa al Limbo* e la *Resurrezione* sono state eseguite sullo schema della *Grande Passione* del Dürer; per la *Cattura di Cristo* l'artista ha utilizzato un'incisione dello Schongauer sostituendo le figure in primo piano con personaggi ripresi dall'analogo episodio della *Piccola Passione*, che è servita da modello per la *Deposizione nel sepolcro*, la *Veronica*, l'*Apparizione di Gesú a Maria*, il *Noli me tangere*, la *Cena in Emmaus* e il *Giudizio Universale* (8). Dato che la *Caduta sotto la croce*, oggi ridipinta su uno dei lati minori, è ripresa dalla *Piccola Passione*, si può supporre che anche l'esecuzione di questo e degli altri due episodi contigui con la *Crocifissione* e la *Deposizione dalla croce* spettasse originariamente a Francesco (9).

La commissione del ciclo non dovrebbe essere posticipata di molto al 1511, anno in cui vengono pubblicate a Norimberga le incisioni del Dürer. Significativamente questa data coincide con la partenza di Andrea Previtali dal Veneto; difficilmente dunque il pittore bergamasco può aver preso parte alla decorazione della Scuola dei Battuti a Conegliano anche se le componenti di stili quivi isolabili depongono a favore d'un indubbio contatto tra gli artisti che, agli esordi del Cinquecento, non esclude una possibile collaborazione (10).

A Castello Roganzuolo, a distanza di qualche lustro e comunque non oltre il terzo decennio del secolo, credo, Francesco da Milano, con maggior equilibrio e chiarezza distributiva delle composizioni sulle superfici, utilizza elementi del suo consueto repertorio formale, come appare evidente dal confronto tra la *Trasfigurazione* della volta, innanzi ricordata, e l'*Ascensione* della Scuola dei Battuti, assimilabili per la tipologia dei volti, il rigido panneggio delle vesti, la costruzione anatomica dei piedi e delle mani *(fig. 2)*. Anche gli apostoli alla destra di Cristo, nell'episodio della *Maddalena*, d'ispirazione romaninesca, sono ripresi dalla *Cena*

2. - Conegliano, Scuola dei Battuti. Francesco da Milano, « Ascensione ».

in Emmaus e dalla *Resurrezione di Lazzaro*, a Conegliano *(figg. 3, 4 e 5)*. Analogamente il gruppo di Cristo e degli apostoli nell'episodio dell'*Adultera* trova riscontro nella *Moltiplicazione dei pani (figg. 6 e 7)* mentre i profili muliebri nella *Decollazione del Battista* e in talune figure di sante nel sottarco richiamano la Maddalena del *Noli me tangere (figg. 8, 9 e 10)*.

3. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale. Francesco da Milano, « Cristo e la Maddalena ». *(Foto Ciol)*

4. - Conegliano, Scuola dei Battuti. Francesco da Milano, « Cena in Emmaus ». *(Foto Ciol)*

5. - Conegliano, Scuola dei Battuti. Francesco da Milano, « Resurrezione di Lazzaro e Ingresso a Gerusalemme ».

6. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale. Francesco da Milano, « Cristo e l'adultera ». *(Foto Ciol)*

7. - Conegliano, Scuola dei Battuti. Francesco da Milano, « Moltiplicazione dei pani ».

8. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale. Francesco di Milano, « Decollazione del Battista».
(Foto Ciol)

9. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale, Francesco da Milano, « Busto di santa ».
(Foto Ciol)

10. - Conegliano, Scuola dei Battuti. Francesco da Milano, « Noli me tangere ».

11. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale. Francesco da Milano, « Morte di Anania » e « Crocifissione di S. Pietro ». *(Foto Ciol)*

Nei piú complessi episodi della *Morte di Anania* e della *Crocifissione di S. Pietro (fig. 11)*, svolti sulla parete destra, è dato cogliere elementi d'intonazione lombarda, tra il Lotto di Trescore e il Romanino, nel planare diagonale di figurine a mezz'aria e nello sviluppo delle sequenze secondarie sullo sfondo, nei fondali architettonici animati da piccoli personaggi indaffarati e imbarocchiti da elementi decorativi a monocromo.

Preponderanti appaiono nel resto degli affreschi gli influssi raffaelleschi: l'impostazione e la tematica stessa delle storie risulta in gran parte derivare dai cartoni preparatori per gli arazzi vaticani. Sarebbe tuttavia semplicistico presumere una dipendenza diretta dagli esemplari che in via puramente ipotetica l'artista avrebbe potuto vedere a Roma nello stesso *atelier* dell'Urbinate, prima che i cartoni fossero inviati nella bottega di Pieter van Aelst, o nella cappella Sistina dove il 26 dicembre 1519 furono esposti sette degli arazzi « ...perché l'ottavo non era fornito, fatti in ponente... », come ricorda il Michiel (11).

In alcuni episodi, la presenza di soluzioni intermedie, abbandonate

12. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale. Francesco da Milano, « Pesca miracolosa ».
(Foto Ciol)

da Raffaello nella stesura definitiva dei cartoni, presuppongono il riferimento a traduzioni grafiche o a disegni piú o meno fedeli ai vari stadi del processo creativo: per alcuni dettagli, quali la mano sinistra di Cristo con il pollice piegato ed il remo disposto trasversalmente tra le gambe di Andrea, la *Pesca miracolosa*, nella semilunetta sulla parete di fondo del presbiterio, può accostarsi al foglio d'analogo soggetto che si conserva a Windsor con l'attribuzione al Penni (12) *(figg. 12 e 13)*.

13. - Parigi, Louvre. G.F. Penni, « Pesca miracolosa ».

14. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale. Francesco da Milano, « Tu es Petrus ».
(Foto Ciol)

Nella semilunetta contigua, a cui corrisponde sulla sinistra la trasmissione del magistero a S. Pietro *(fig 14)*, è raffigurata la *Predicazione di S. Pietro (fig. 15)*. L'allocutoria attitudine del santo, alto su d'un podio con protome leonina, è ripresa dal cartone della *Morte di Anania*; non sussistono disegni preparatori dell'episodio ma due stampe di Agostino Veneziano e Ugo da Carpi, databili rispettivamente al 1516 e 1518, confermano la precoce circolazione dell'invenzione raffaellesca.

La matrice del personaggio appoggiato al bastone, nel deperito episodio, si individua nel cartone preparatorio della *Predicazione di S. Paolo*; l'artista può in questo caso aver conosciuto qualche replica o derivazione grafica prossima al foglio del Louvre (13) *(fig. 16)*.

15. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale. Francesco da Milano, « Predicazione di S. Pietro ».
(Foto Ciol)

16. - Parigi, Louvre. G.F. Penni (?), « Predicazione di S. Paolo ».

17. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale. Francesco da Milano, « Guarigione dello storpio ».
(Foto Ciol)

Anche nel sottostante episodio della *Guarigione dello storpio (fig. 17)* la collocazione di S. Pietro su un basamento a gradini è desunta dal cartone della *Predicazione di S. Paolo*; le figure del santo stesso, dello storpio ai suoi piedi, dell'uomo barbuto sul margine sinistro e del putto

18. - Parigi, Louvre. (?), « Guarigione dello storpio ».

ignudo, colto da tergo, possono essere state riprese da esemplari prossimi al corrispondente cartone raffaellesco, tipo i fogli del Louvre *(fig. 18)* o di Norimberga (14).

L'episodio piú interessante del ciclo è costituito dalla *Visione di Costantino*, impostata sullo schema d'un disegno di scuola raffaellesca, ora al Louvre, raffigurante l'*Incontro di Attila con Leone Magno* (15) *(figg. 19 e 20)*. Il foglio, visto nel 1530 da Marcantonio Michiel nella collezione Vendramin di Venezia, rifletterebbe una fase intermedia tra l'ideazione originaria, accertabile in base a un disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford, e la soluzione definitivamente adottata dal Sanzio nell'*Incontro di Attila* nella Stanza di Eliodoro (16). L'importanza del testo di Castello Roganzuolo consiste nella sua aderenza al disegno del Louvre piuttosto che all'affresco vaticano che si dimostra sostanzialmente variato nel gruppo di Leone Magno e nella figura di Attila.

Ricordo per inciso che già nel 1521 il cartone originale della *Conversione di S. Paolo* si conservava a Venezia nella collezione del cardinale Grimani e che nel 1528 Zuanantonio Venier possedeva gli arazzi della *Conversione di S. Paolo* e della *Predicazione ad Atene* (17).

Un'eco immediata di questa presenza si coglie nella *Conversione di S. Paolo*, eseguita dallo Schiavone; Tiziano stesso nella *Battaglia di Cadore*, nota attraverso la replica degli Uffizi, dimostra di aver tenuto presente il cartone (18). È probabile che anche il Pordenone, precocemente a contatto con l'arte del Sanzio, avesse svolto una libera variazione sul tema di cui, perduto l'originale, resterebbe il ricordo in un'incisione del Lorenzini (19); esempi illustri che non sminuiscono l'importanza degli affreschi di Castello Roganzuolo in rapporto all'ambito provinciale.

19. - Castello Roganzuolo, Parrocchiale. Francesco da Milano, « Visione di Costantino ».
(Foto Ciol)

20. - Windsor Castle, Royal Library. (?), « Incontro di Attila con Leone Magno ».

Anche in questo ciclo, come già a Conegliano, il divario stilistico tra gli episodi va ricondotto ai modelli; sulla base degli elementi via via evidenziati, sembra cadere ogni dubbio sull'attribuzione proposta; la cui portata, oltre a chiarire un aspetto inedito dell'attività di Francesco, spero contribuisca a delineare con maggior precisione i tempi e i modi della diffusione del raffaellismo nelle Venezie.

CATERINA FURLAN

NOTE

(1) L. CRICO, *Lettere sulle belle arti trevisane,* Treviso 1883, p. 237.

(2) A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento,* IX, p. III, Milano 1928, p. 744.

(3) V. QUERINI, *Pomponio Amalteo nel 450° anniversario della sua nascita,* in « Il Noncello » IV (1955), p. 24; G. BERGAMINI, *La pittura friulana del Rinascimento,* Udine 1973, p. 149.

(4) L. MENEGAZZI, *Francesco da Milano,* in « Arte Veneta » XXV (1971), pp. 28-43.

(5) G. FIOCCO, *La pittura della Scuola dei Battuti,* in G. FIOCCO - L. MENEGAZZI, *Il Duomo di Conegliano,* Cittadella 1965, pp. 7-33.
Lo studioso assegna ad Andrea Previtali la *Circoncisione,* la *Presentazione al Tempio* e l'*Annuncio dell'angelo a Giuseppe* nelle lunette della prima trifora; la *Strage degli innocenti*; la *Fuga in Egitto*; la *Disputa di Gesú tra i Dottori* e il suo *Ritrovamento* nella seconda trifora; la *Guarigione del paralitico* e la *Cacciata dei profanatori dal Tempio* nella terza trifora; la *Resurrezione di Lazzaro e l'entrata in Gerusalemme* in un'unica scena; l'*Ultima cena* e la *Cattura di Gesú nel Getsemani.*
A Francesco da Milano attribuisce la *Deposizione nel sepolcro*, la *Discesa al Limbo*, la *Resurrezione*, le *Pie donne al sepolcro*, la *Veronica*, l'*Apparizione di Gesú alla Vergine*, il *Noli me tangere*, la *Cena in Emmaus* e il *Giudizio universale.*

(6) B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta,* Londra-Firenze 1958, p. 153.

(7) J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Andrea Previtali,* Würzburg 1972, pp. 118-130.

(8) I rapporti con le incisioni di Giulio Campagnola sono messi in evidenza dal Fiocco (*op. cit.*, pp. 14-15) che suggerisce anche per la *Cattura di Cristo*, l'*Ultima cena* e l'*Ascensione* (*op. cit.*, pp. 21, 33) la derivazione da esemplari del Dürer. Ovviamente, la supposta propensione del Previtali per la *Grande Passione* e di Francesco da Milano per la *Piccola* perde consistenza alla luce delle osservazioni del Meyer zur Capellen e della proposta attributiva che qui s'avanza.

(9) J. MEYER ZUR CAPELLEN, *op cit.*, p. 128.

(10) J. MEYER ZUR CAPELLEN, *op. cit.*, pp. 129-130. Lo studioso analizzando la *Sacra famiglia con donatore e due santi* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (n. A 84), sottolinea come i rapporti con il Previtali siano talmente stretti che ripetutamente s'è creduto di riconoscervi la sua mano.

Il Meyer zur Capellen la ritiene, invece, una delle prime opere di Francesco da Milano sotto il diretto influsso del Previtali ma non esclude possa trattarsi d'un lavoro svolto in collaborazione e databile entro la metà del primo decennio del secolo, dove l'esecuzione dei ritratti è la parte piú plausibilmente riferibile al Previtali.

(11) V. GOLZIO, *Raffaello...*, Città del Vaticano 1971, p. 103.

(12) K. OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin 1972, pp. 126-127, n. 440; J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons*, London 1972, pp. 94-96. Lo Shearman ritiene trattarsi di un'idea raffaeliesca ripresa ed elaborata dal Penni che nel manto di Cristo e nella veste di Andrea avrebbe introdotto alcune varianti successivamente accolte da Raffaello stesso nel cartone.

(13) K. OBERHUBER, *op. cit.*, pp. 139-140, n. 452; J. SHEARMAN (*op. cit.*, p. 106) classifica il disegno, ritenuto dal Fischel copia preparatoria per l'incisione del Raimondi, quale modello per il cartone, attribuendolo dubitativamente al Penni.

(14) K. OBERHUBER, *op. cit.*, p. 131, n. 445 a; J. SHEARMAN, *op. cit.*, p. 98. È poco probabile che Francesco da Milano si sia servito di stampe sul tipo di quella attribuita al Parmigianino o di Battista Franco (cfr. J. SHEARMAN, *op. cit.*, p. 106) poiché questi esemplari risultano invertiti rispetto al cartone e l'artista avrebbe dovuto effettuare nell'affresco una immotiva riconversione.

(15) K. OBERHUBER (*op. cit.*, pp. 92-93, n. 407) considera il foglio modello per l'eventuale traduzione a stampa, come farebbe supporre il supporto membranaceo, inconsueto per un disegno.

(16) J. POPE-HENNESSY, *Raphael. The Wrightsman Lectures*, London s. d., pp. 115-117, 276, n. 42.

(17) J. SHEARMAN, *op. cit.*, pp. 139-141.

(18) J. SHEARMAN, *op. cit.*, p. 144, n. 62.

(19) A. BENEDETTI, *Contributo per l'attribuzione di due opere a Giovanni Antonio Pordenone*, in « Il Noncello » XX (1963), pp. 94-102.